

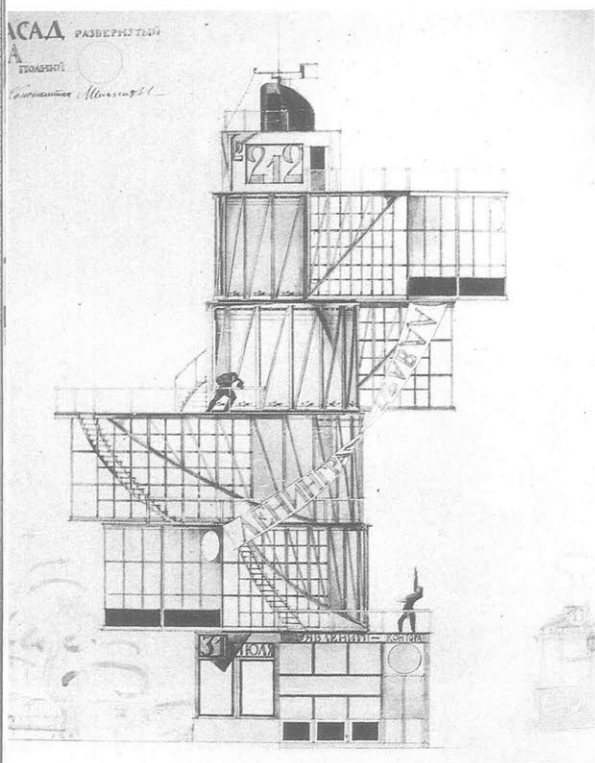
# A VUELTAS CON MELNIKOV

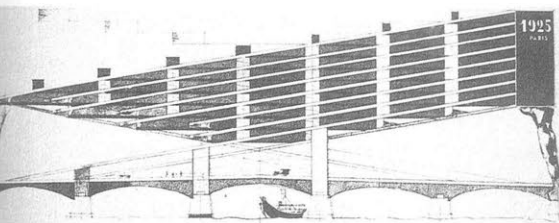
Juan Antonio Cortés\*

## Melnikov y el dinamismo de la forma

Es interesante situar la figura de Melnikov en relación con los dos grupos más significativos de la vanguardia arquitectónica de esos años en la URSS: la ASNOVA y la OSA. La ASNOVA (Asociación de los Nuevos Arquitectos) se constituyó en 1923 y sus principales representantes fueron N. Ladovsky y V. Krinsky. Sus investigaciones, llevadas a cabo en su labor docente ya que no construyeron prácticamente nada, se desarrollaron basándose en la psicología de la percepción y trataron de indagar los fundamentos de la composición formal, del ritmo y de la expresividad de la forma<sup>(3)</sup>. Melnikov estuvo vinculado a este grupo, aunque sólo de manera informal, y cuando en 1925 los arquitectos M. Ginzburg y A. Vesnin, junto con el artista A. Rodchenko y el teórico A. Gan, fundaron la OSA (Unión de Arquitectos Contemporáneos), Melnikov fue excluido de la misma<sup>(4)</sup>. Los miembros de OSA eran los propiamente Constructivistas, que planteaban la arquitectura como resultado de una serie de condiciones sociales, productivas, técnico-constructivas, de industrialización y también formales y perceptivas. Melnikov va a constituirse en una figura bastante aislada, con una vigorosa personalidad arquitectónica propia que le va a permitir afianzarse autónomamente respecto a ambos movimientos. Su obra arquitectónica —construida o simplemente proyectada— tiene una fuerte impronta distintiva respecto a otros arquitectos más ortodoxos dentro de la vanguardia soviética, como Ginzburg y los hermanos Vesnin, o a otro próximo a él en su posición teórica pero de menor fuerza en cuanto a creador de formas como es I. Golosov. Sólo I. Leonidov podrá parangonarse en cuanto a capacidad de inventiva arquitectónica, aunque desde planteamientos formales muy distintos y con la casi total ausencia de verificación constructiva en el caso de éste último. Además, Leonidov ocupa una curiosa posición simétrica respecto a Melnikov: perteneciente no al grupo ASNOVA sino al OSA, fue sin embargo acusado igualmente de esca-

En el número 6, marzo de 1975, de la revista *Arquitectura bis*, se recordaba la figura del arquitecto Konstantin Melnikov con motivo de su reciente fallecimiento. Oriol Bohigas definía la posición de éste en relación con las vanguardias arquitectónicas soviéticas y —empleando una terminología muy propia de la época en que se escribía el artículo— destacaba su papel como mantenedor de la especificidad de la disciplina arquitectónica y el protagonismo de la investigación tipológica en su obra<sup>(1)</sup>. A continuación, Rafael Mo-  
neó señalaba la supuesta influencia del Pabellón de Melnikov en la Exposición de París de 1925 sobre la escuela de Herrera de Pisuergra de Corrales y Molezún y, a su vez, la influencia de esta última obra sobre una serie de edificios españoles proyectados poco tiempo después de su construcción<sup>(2)</sup>. Aún a costa de que resulte reiterativo, pueden hacerse hoy de nuevo algunas consideraciones sobre la relación entre el pabellón de París y la escuela de Herrera con motivo de la publicación de este edificio.





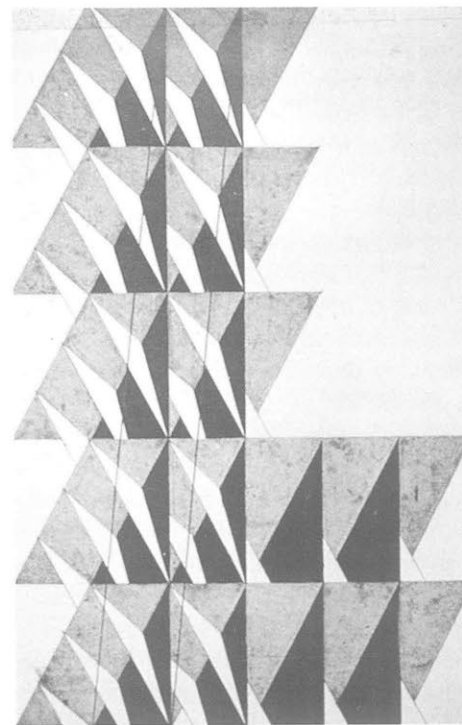
K. Melnikov.  
Proyecto de garage sobre el Sena, París.  
1925

so rigor revolucionario por el carácter «formalista» de su arquitectura.

Desde el punto de vista propiamente arquitectónico, la obra de Melnikov responde a un leit motiv omnipresente en toda su producción, la comunicación a través de su obra de un espíritu de dinamismo que, según Frederick Starr, autor de una monografía sobre el arquitecto, era tanto un sentimiento interior como algo que percibía en la nueva sociedad soviética<sup>5</sup>. Esta pasión por el dinamismo, de origen vitalista, le lleva en algunos casos a traducirlo en una arquitectura con movimiento real, mecánico, como en el proyecto para las oficinas del Leningradskaia Pravda, en el que cada piso giraría independientemente alrededor de un núcleo fijo común. En otros casos, el edificio no está en sí mismo dotado de movimiento, pero es la condición dinámica del ocupante del edificio —el automóvil— la que se transmite a alguno de sus proyectos de garajes, que se formalizan siguiendo las oblicuas ascendentes y descendentes de las rampas de circulación. En otras ocasiones, sin embargo, no se trata de hacer un edificio que literalmente se mueva ni el tema del mismo permite que éste sea la cristalización inmediata de un movimiento real. En ellas Melnikov trata en cualquier caso de activar la geometría de sus edificios para expresar esa condición dinámica general no necesariamente vinculada al programa concreto. Así, como respuesta a una voluntad de abstracción, utiliza en sus proyectos formas elementales, pero unas formas que puedan expresar el dinamismo por su propia condición geométrica — como la planta triangular o romboidal, la pirámide, el doble cono o la interpretación de cilindros— o que por el modo de agruparse adquieran ese sentido no estático —como cuadrados adosados en posición girada, formando un doble diente de sierra—.

#### **El pabellón de la URSS en la Exposición de las Artes Decorativas de París**

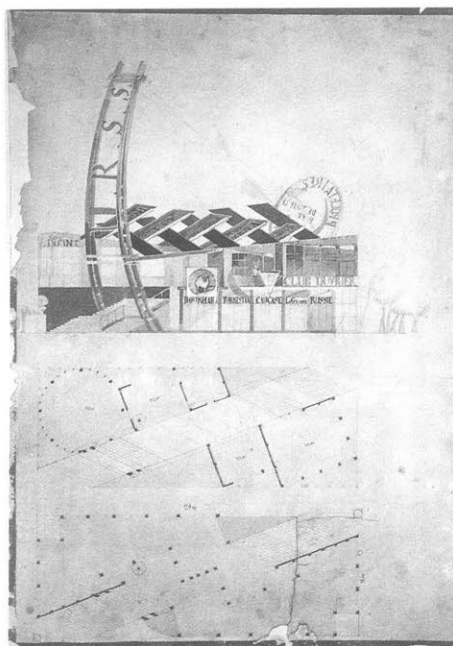
Especialmente interesante en este sentido es el Pabellón de París proyectado



V. F. Krinsky.  
Proyecto sistemático para la "Construcción  
del Espacio".  
1920

por Melnikov. El edificio ha sido objeto de frecuentes interpretaciones simbólicas, aunque el propio autor negaba cualquier intención simbólica en su concepción (6). Esas interpretaciones van desde las más generales que entienden el pabellón como un símbolo de la alegría y el optimismo presentes en la contemporánea sociedad soviética hasta interpretaciones más elaboradas, como la que lo entiende como una transposición a mayor tamaño de una de las versiones del propio Melnikov para el sarcófago de Lenin, de modo que el paso por el Pabellón supondría para el visitante occidental el despojarse del corrupto orden burgués y el renacimiento —a través de Lenin— al nuevo espíritu de la Revolución rusa. Esto es lo que daría sentido a los planos cruzados situados sobre la escalera: sus caras pintadas de rojo envolverían al visitante en una luz reflejada de ese color, le transformarían literalmente en «rojo» (7).

Independientemente de la verosimilitud o no de la que parece hoy una simbología ingenua, no es necesario entrar en el posible contenido simbólico para apreciar los valores del Pabellón. Un aspecto a considerar es el de la dinamización de la forma geométrica al que me referí antes. Con un sólo gesto —el de trazar la diagonal de un solar rectangular—, Melnikov consigue toda la idea formal del pabellón con las múltiples consecuencias que se derivan de esa condición intrínseca al proyecto. La forma geométrica estática original, el rectángulo, se dinamiza al hacer coincidir el movimiento ascendente y descendente, fundamental en un pabellón de exposición, con el elemento que, perteneciendo a la geometría del dato inicial del solar, se convierte en el factor singular que caracteriza y da sentido al edificio en su conjunto. El sentido dinámico que la escalera tiene por serlo y por ocupar una línea no paralela al contorno —la diagonal—, se enfatiza por la disposición de los peldaños, que siguen una dirección oblicua respecto a la directriz de la escalera. La parcela queda reducida a dos triángulos diagonalmente simétricos, de modo que los edificios



K. Melnikov.  
*Pabellón de la URSS en la Exposición  
Internacional de las Artes Decorativas,  
París. 1925*

que sobre ellos se levantan establecen una tensión en su relación recíproca. Desde el punto de vista perceptivo, la no ortogonalidad de las esquinas del pabellón crea unos equívocos en cuanto a la dimensión real de las paredes internas que también dinamizan la experiencia del mismo. Estas ilusiones perspectivas resultan además complejizadas por el hecho de ser inclinadas en sentido contrapuesto las cubiertas de ambos cuerpos.

Una de las cuestiones más interesantes es, por otra parte, la que señaló el propio Melnikov en unas conferencias impartidas en la Academia de Ingenieros Militares<sup>8</sup>. Hablando del tema del cambio de tamaño aparente de un edificio, en concreto del mayor efecto de sorpresa que un edificio produce en nosotros si descubrimos que sus dimensiones reales son menores que las que nuestra impresión visual nos hizo creer, el arquitecto se refiere a su propia obra del pabellón, entre otros ejemplos. Y explica lo siguiente: «El solar en el que había de situarse el pabellón era extremadamente pequeño. Sus dimensiones totales eran de sólo 11 por 29,5 m. para agrandarlo, tomé la diagonal como el eje principal de la composición arquitectónica, ya que ésta era la dimensión más larga que el rectángulo contenía<sup>9</sup>. Esta decisión, continúa explicando Melnikov, hacía aparecer la escalera, situada sobre esa diagonal, como más grande y ceremonial de lo que correspondía a su tamaño real. Y, además, el corte diagonal en planta tenía también un efecto sobre el alzado, «al ampliar de hecho el número de metros cuadrados de muro de que constaba el edificio. La cubierta se fragmentaba también en una serie de elementos, y en conjunto esta estructura de dimensiones físicas pequeñas tenía la apariencia de un gran edificio celebratorio<sup>10</sup>».

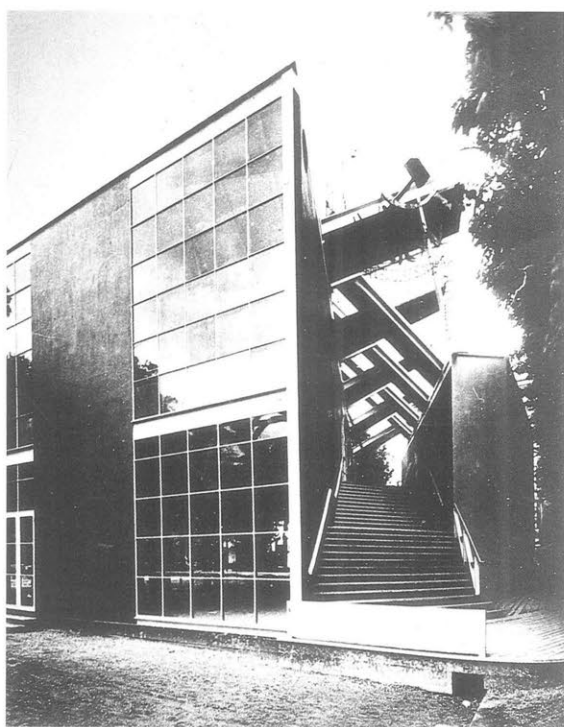
De todo lo dicho sobre el pabellón se desprende que los planos cruzados que cubren la escalera, los elementos más llamativos e imitados del edificio y responsables en gran medida de su gran popularidad, no son algo añadido al resto para crear una determinada imagen, sino que son una manifestación

de lo que es el mecanismo generador de todo el edificio. Al apoyarse en las aristas superiores, contrapuestamente inclinadas, de los dos volúmenes, su cruce se produce en puntos cambiantes a lo largo del movimiento ascensional o descendente y sólo en el punto medio de la plataforma superior se cruzan a la misma distancia. Esto contribuye a enfatizar su correspondencia con la operación originaria del proyecto, la apertura diagonal de la doble escalera que fracciona el bloque en dos y a entenderlos como el resultado de proyectar sobre la misma los residuos elementales —también fragmentados— de los dos faldones inclinados de una desaparecida cubierta a dos aguas. La condición aérea, dinámicamente volátil, y la radical oblicuidad que se desean para el edificio pero que éste no puede en realidad satisfacer, porque, como toda arquitectura, ha de someterse a la estabilidad gravitatoria, parece milagrosamente lograda. El edificio ha de someterse a la necesaria horizontalidad de sus suelos y la verticalidad de sus paredes, pero consigue elevar sobre sus cubiertas reales unos planos que sí se liberan de esas servidumbres gravitatorias —constructivas y utilita-

rias—. La oblicuidad, en principio una decisión estrictamente planimétrica, de división de la parcela, pero que no afecta al orden de elementos horizontales y verticales con los que se construye el edificio, a su condición de caja prismática, consigue materializarse al fin en toda su libre expresividad allí donde ya no hay requerimientos constructivos ni utilitarios que cumplir. El edificio se mantiene bien asentado, pero la arquitectura logra de algún modo —y sin dejar de pisar tierra firme—, dar el deseado salto del plano al espacio.

#### La figura mediadora de Arne Jacobsen

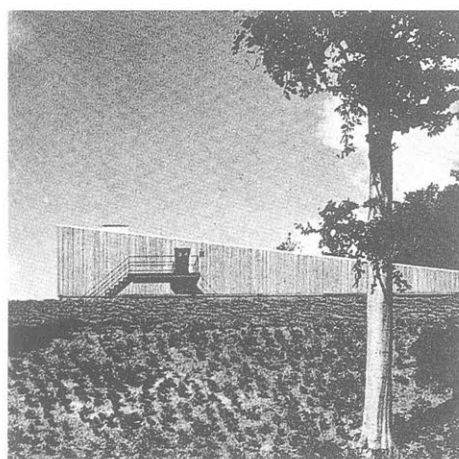
La imagen más famosa y espectacular de la escuela de Herrera es sin duda la de la cubierta interior del salón de usos múltiples, la imagen melnikoviana por excelencia, imagen que, como señaló Moneo en la nota mencionada, fue adoptada por tantos otros proyectos españoles a través del ejemplo directo del edificio de Corrales y Molezún. Aparte de recordar la supuesta influencia que tuvo el pabellón de Melnikov en el edificio que ahora se publica de nuevo, habría que situar éste en la arquitectura de su tiempo. El proyecto de Herrera es de 1954-56 y parece inevitable relacionarlo con edificios de Arne Jacobsen, como sus casas en hilera Søholm, en Klampenborg, de 1950-55 y su escuela elemental de Munkegaard, de 1952-56. La figura de Jacobsen es fundamental en esta historia, porque es él quien más claramente da el paso de la arquitectura racionalista al denominado empirismo escandinavo, que tuvo su apogeo durante los años 50 y 60. Jacobsen introdujo el plano oblicuo de cubierta como elemento que rompía con la uniformidad canónica del techo plano moderno y entroncaba con un rasgo característico de la arquitectura doméstica tradicional (no mediterránea). Pero lo trascendente es que lo hizo de modo que su arquitectura siguiera siendo moderna. Como ya ha sido señalado<sup>11</sup>, esto lo logró independizando cada faldón como plano autónomo, como plano oblicuo en el que domine precisamente esa oblicuidad y



K. Melnikov.  
Pabellón de la URSS en la  
Exposición Internacional de las  
Artes Decorativas,  
París. 1925



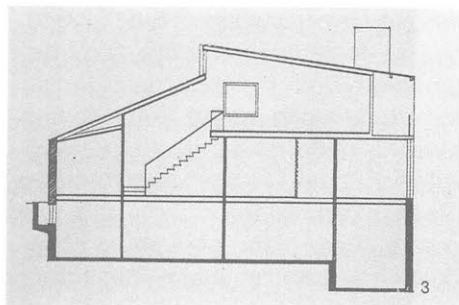
A. Jacobsen.  
Casa Jürgensen  
Vedbaek, Copenhagen.  
1956



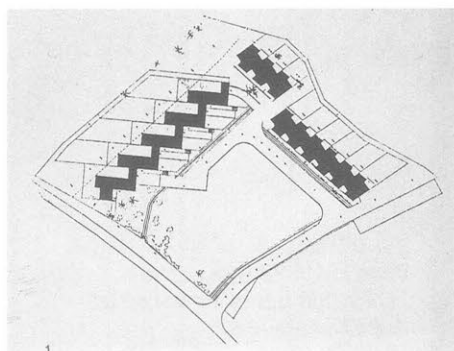
teniendo presente con toda probabilidad el Pabellón de París de Melnikov. Jacobsen realizó una serie de variantes que rompían la imagen tradicional de la cubierta a dos aguas; la idea principal es la de hacer la cubierta a un sólo agua y en el sentido de la longitud mayor de la planta, como en uno de los grupos de casas Søholm y en la casa Jürgensen, de 1956, algo que también hará Aalto en la casa Carré, construida entre 1956 y 1959. Otros recursos utilizados por Jacobsen son el de mantener la cubierta a dos aguas pero con muy distinta inclinación y desarrollo entre ambas, el de alternar en bandas estrechas cubiertas a dos aguas más altas y más bajas, el de introducir un salto vertical en la línea de cumbrera y el de repetir cubiertas que se cruzan alternadamente, al modo de las del pabellón de Melnikov. El cambio entre la solución de Melnikov y las de Jacobsen es enorme, como lo es en general el que se da entre una solución plástica —lo que son en definitiva los planos suspendidos sobre las escaleras del Pabellón— y una solución arquitectónica (Piénsese

en este sentido en la diferencia entre las contra-composiciones de Van Doesburg de 1923 y su proyecto del mismo año con Cor van Eesteren para una casa particular). Los planos cruzados del Pabellón de Melnikov son, como hemos visto, coherentes con la solución arquitectónica en planta, pero en sí mismo están directamente vinculados a soluciones pictórico-plásticas como las del también miembro de la ASNOVA V. Krinsky. Son posibles en un edificio real porque se trata de un edificio efímero, porque se entienden como elementos emblemáticos superpuestos a una construcción convencional en cuanto a la horizontalidad de sus suelos y a la verticalidad de sus paredes y porque son elementos de cubierta que «cubren» una escalera exterior. Las soluciones de Jacobsen, para edificios de programas convencionales, han de configurar cubiertas cerradas y que se justifiquen —porque así es la postura rigurosa del arquitecto— por solucionar problemas funcionales. Los planos largos de cubierta, en el sentido longitudinal de la planta, permiten

A. Jacobsen.  
Viviendas Søholm  
Klampenborg, Copenhagen.  
1950-55



A. Jacobsen.  
Viviendas Søholm  
Klampenborg, Copenhagen.  
1950-55



A. Jacobsen.  
Escuela Munkegårds  
Søborg, Copenhagen.  
1950-55

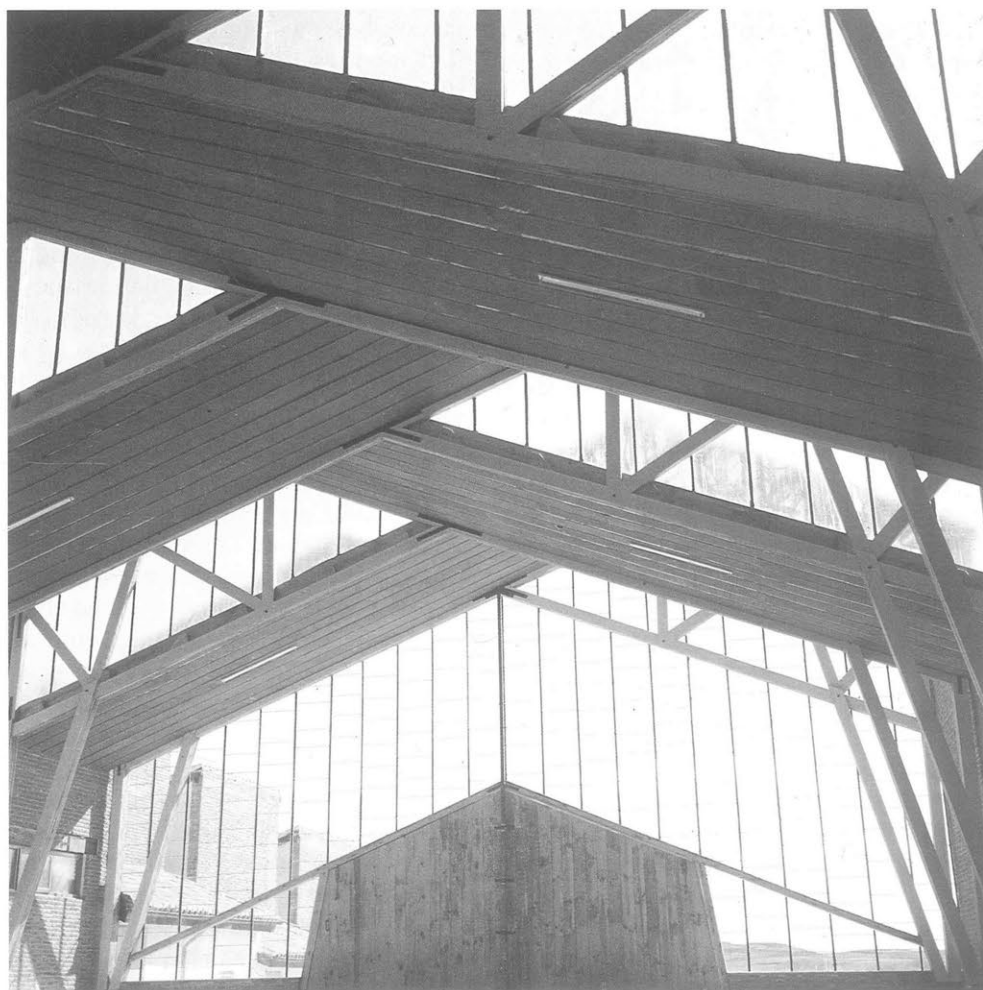


construir un altillo en parte de la planta; las cubiertas cortadas por un plano vertical en la línea de cumbrera convierten ese plano en un lucernario; y las cubiertas cruzadas a lo Melnikov permiten obtener una alternancia de grandes lucernarios rectangulares a ambas orientaciones. Por otra parte, la vinculación de la cubierta inclinada con la imagen tradicional —aunque renovada— del edificio doméstico, permite reintroducir materiales constructivos tradicionales como piedra para cercas y suelos exteriores, ladrillo y madera para muros, y tejas y pizarra para las cubiertas. Frente al vanguardismo plástico —aunque tradicional en su construcción— de la obra de Melnikov, Jacobsen representa un cierto manierismo en la evolución de la arquitectura moderna que permite integrar con gran elegancia tradición y modernidad y alcanzar ese alto grado de realismo —el empirismo escandinavo— sin olvidar las cuestiones formales, incluso las más abstractas.

#### **Las escuela de Herrera de Pisuergra de Corrales y Molezún**

En el edificio de Corrales y Molezún están prácticamente todas las soluciones de cubierta que hemos enunciado en la obra de Jacobsen. Pero la arquitectura de la escuela de Herrera es menos preciosista que la arquitectura de Jacobsen. La organización de la planta es más directamente funcional y la construcción más tradicionalmente realista. El único gesto singular de la planta es la oblicuidad —¿reminiscencia melnikoviana?— de su disposición respecto al rectángulo de la parcela, pero sin que la planta en sí deje de ser absolutamente ortogonal. Los arquitectos explican ese giro por la búsqueda de la exacta orientación sur <sup>(12)</sup>. Los dos elementos más importantes de la planta —el salón de usos múltiples y el ala de aulas— se cubren con las cubiertas más singulares y repetitivas: el primero con la solución directamente melnikoviana en el proyecto aunque luego reelaborada en el sentido de Jacobsen en la solución construida —cada tramo está formado por una cu-

*Corrales y Molezún.  
Escuela de Herrera de Pisuergra.*



bierta a dos aguas con faldones de desigual longitud— y la segunda con una serie de cubiertas partidas en la cumbrera —como las de Jacobsen en las casas Søholm I— alternadas con bandas intermedias simplemente a dos aguas. La no convencionalidad de las cubiertas y su repetición seriada adscribe vigorosamente al proyecto a una condición de modernidad que juega en contrapunto con el carácter tradicional que le confiere su construcción, con sus muros de ladrillo de tejar en parte vistos y en parte encalados y sus cubiertas de madera y teja árabe o fibrocemento.

Dos aspectos del proyecto son especialmente importantes. Uno es la bellísima estructura de madera del salón de usos múltiples, que, en su repetición, convierte el interior en un verdadero bosque y que le confiere ese carácter moderno por la solución formal pero rústico por el material. A ello contribuye el entablado de madera que cubre las caras norte de los tímpanos o testeros. Desde el lado sur se produce un efecto insólito, altamente poético, al percibirse la serie de pórticos de madera —con una perspectiva enfatizada por el más bajo nivel del terreno en el lado desde el que se observa— a través de la superficie del vidrio que cubre esa cara sur. El otro aspecto destacable es el modo como se aprovecha la pendiente del terreno en el ala más larga, la de las aulas. Al hacer coincidir la ruptura serial de las cubiertas con saltos repetidos en los planos de suelo, se consigue por un lado un efecto más pintoresco, más ligado al terreno y en general al paisaje por ese fraccionamiento y, por otro, un efecto nuevamente insólito en la visión desde el sur. Desde ese lado se superponen los planos acristalados rematados por las líneas oblicuas de las cubiertas sucesivamente más altas, líneas oblicuas que parecen perderse en el suelo entre los matorros de los campos. Uno de los recursos formales más importantes con que cuenta la arquitectura de todos los tiempos, la repetición seriada, se produce aquí de una forma muy moderna, como serie abierta de planos de vidrio limitados por líneas oblicuas, abstrac-

tas en su desmaterialización y en su sorprendente relación con el terreno. Queda para el final la consideración de lo que supone una aportación más original y valiosa respecto a los ejemplos de Jacobsen señalados. En ellos, como ya vimos, se invierte la dirección tradicional de la cubierta, que pasa a tener más longitud en su desarrollo en pendiente que en su frente. Pero las casas en hilera de Jacobsen siguen teniendo sus huecos principales —las superficies acristaladas mayores— en los planos en que se espera que los tengan, en los frentes rectangulares y no en los testeros o semi-testeros que quedan libres por el escalonamiento en planta. Cuando hay un salto en la línea de cumbrera, el plano rectangular resultante también se acristala. En la escuela de Herrera no hay escalonamientos en planta; lo que hay son altibajos repetidos en la sección longitudinal. Los planos orientados al sur de esta greca en sección son los que se acristalan. Los planos rectangulares de los frentes, tanto los que arrancan del suelo como los que aparecen en un segundo nivel como efecto del corte de las cubiertas, son macizos, paredes de ladrillo. Los diáfanos son los paños verticales pero definidos por líneas oblicuas, las de los planos de cubierta. De este modo, el edificio invierte su orientación; el testero, o más bien la sucesión de testeros, pasa a ser la fachada; la sección transversal para a ser el frente. A la imagen tradicional, tectónica, y más inocua que presentan los frentes largos se opone la que ofrecen los testeros: ésta es la imagen moderna —oblicuidad, vidrio, desmaterialización— y, a la vez, la imagen poética —por la inversión de su papel convencional como lo carente de imagen y por ser la que muestra sutilmente el contenido interior más valioso, la sucesión de pórticos de madera, y la que establece un potente y a la vez delicado diálogo con el paisaje—. Esta apertura mediante la transparencia del vidrio y a la vez frontalización de lo que en la tradicional era la pared ciega y lateral —el testero— y la transposición al mundo rural de la imagen melnikoviana en el interior del salón de usos

múltiples son seguramente los logros más singulares de la escuela de Herrera y los que la convierten en una de las obras más atractivas no sólo de su autor es sino de toda la arquitectura de esos años.

\* Juan Antonio Cortés es Arquitecto y Catedrático de la Escuela de Arquitectura de Valladolid

1 Oriol Bohigas. «En la muerte de Melnikov». *Arquitecturas Bis* n.º 6, marzo 1975, pp. 12-15.

2 Rafael Moneo. «Melnikovianos españoles». *Ibid.*, p. 15.

3 Catherine Cooke. «Professional diversity and its origins». En *The Avant-Garde. Russian Architecture of the Twenties*. A. D. Profile n.º 93, 9-10/1991, pp. 9-21.

4 *Ibid.*

5 Frederick Starr. *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978, pp. 240-258.

6 Konstantin Melnikov. Entrevista en el verano de 1925. Recogida en A. D. Profile, cit., p. 31.

7 S. Frederick Starr, cit.

8 A. D. Profile, cit., p. 30.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 Alfonso Valdés «Jacobsen 4 - España 4». *Arquitectura* n.º 283-284, Marzo-Junio 1990, pp. 140-151.

12 Corrales y Molezún. *Arquitectura*. Xarait Eds., Madrid, 1983, p. 10.